

"ber

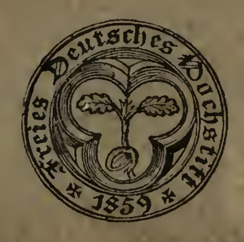
Fulda, Karl
Die dramatische Kunst
auf der deutschen Bühne



Die Dramatische Kunst
auf der
Deutschen Bühne.

Festrede
zu
Goethe's 127. Geburtstage
im
Freien Deutschen Hochstifte
für
Wissenschaften, Künste und allgemeine Bildung
in
Goethe's Vaterhause zu Frankfurt am Main
vorgetragen von

Carl Fulda MFDH.
Königlichem Kreisgerichtsrathe zu Marburg in Hessen,
d. Z. Stiftsrath des Freien Deutschen Hochstiftes.



Frankfurt a. M.
Verlag des Freien Deutschen Hochstiftes.
1877.


LIBRARY
OCT 06 1969
UNIVERSITY OF TORONTO

Hochverehrte Versammlung!

Es ist mir der ehrenvolle Auftrag geworden, am heutigen Festtage, an Goethe's 127. Geburtsfeste zu Ihnen über einen Gegenstand zu reden, der tief in die Geschichte des deutschen Theaters eingreift — über die dramatische Kunst auf der deutschen Bühne. Wir stehen auf geweihter Stätte — hier ward der deutsche Dichterfürst geboren, der immer als feiner Barometer den Stand der literarischen Witterung in Deutschland genau anzeigte, hier offenbarte sich seine lebensvolle Jugend in ihren großartigen schöpferischen, die Welt zu staunender Bewunderung hinreißenden Gestaltungen, hier wohnte seine unvergleichliche Mutter, von deren Liebenswürdigkeit und Humor, wie er sich weder im Leben noch im Tode zu Grunde richten ließ, in den ergiebigsten Adern so unendlich Vieles auf ihren Wolfgang übergegangen ist, der die Frohnatur, die Lust zum Fabuliren nach seinem eigenen Bekenntnisse vom Mütterchen geerbt. Ihr Haus, das Goethehaus, die Stätte der Wiege unseres großen Dichtergenius — ist bleibendes Eigenthum unseres Volkes geworden durch die opferwilligen Verdienste des Freien Deutschen Hochstiftes, dem als Glieder anzugehören wir Alle mit freudiger Erhebung hier bekennen und das seinen Sitz hat im Goethehause, jedem Meister, jedem Jünger der Wissenschaften und Künste seine reichen Hülfsmittel widmend, in Frankfurt am Main, der Stadt, welche seit den Tagen Friedrich Barbarossas die deutschen Kaiser in ihren Mauern hat krönen sehen und deren edele, hochgebildete und kunstsinnige Bewohner in erster Reihe stets bemüht gewesen sind, die höchsten und erhabensten Ziele jeder Kunst und Wissenschaft in erfolgreichster Weise zu fördern.

Es liegt außerhalb des Kreises literar-historischer Studien und Vorträge, unmittelbar in das Leben und Schaffen der dramatischen Poesie einzugreifen; aber den dichterischen Kräften, den darstellenden Künstlern die Richtungen zu zeigen, worin sie Erfolge

zu suchen haben, ihren Gesichtskreis zu erweitern, sie mit neuen Anschauungen zu bereichern, das vermögen sie. Welche große Lehre in Beziehung auf den allgemeinen Culturzustand unsers Volkes aus der Geschichte des deutschen Theaters zu ziehen ist, wie das Drama ein volksthümliches sein, wie es die gesammten Elemente der Nation befriedigen und ihre höchsten und heiligsten Interessen in seinen Kreis ziehen muß, wie das Selbstständige, auf einheimische Bedingungen Gegründete in Geist und Form seinen Grund und Boden bildet — das lassen Sie mich, hochverehrte Anwesende, vor Ihrem geistigen Auge in kurzen Umrissen in dieser Stunde vorüberführen. Da aber eine so hochwichtige und bedeutungsvolle Aufgabe in einer so kurzen Spanne Zeit nicht zu erschöpfen ist, so wollen Sie mir gestatten, auf geeignete kurze Andeutungen und möglichst klare Gesammtüberblicke mich heute zu beschränken, in der Hoffnung, daß sie nicht ganz ohne Anregung und Frucht wieder verschwinden. Habe ich doch das Glück zu einer Versammlung zu reden, der ein tieferes Verständniß der Kunst vollständig eigen ist.

Schiller erklärt die Bühne mehr als jede öffentliche Anstalt des Staates für eine Schule der praktischen Weisheit, für einen Wegweiser durch das bürgerliche Leben, für einen unfehlbaren Schlüssel zu den geheimsten Zugängen der menschlichen Seele. Unserem größten deutschen Dramatiker ist die Schaubühne der gemeinschaftliche Lebenskanal, in welchen von dem denkenden bessern Theile des Volkes das Licht der Weisheit herunterströmt und von wo aus geläuterte Grundsätze, reinere Gefühle durch alle Adern der Nation fließen. Schiller erglühte mit dem ganzen Feuer seines unsterblichen Dichtergeistes für die Idee eines deutschen Nationaltheaters, er erblickte in der Schaubühne eine moralische Anstalt und nennt sie die Stiftung, wo sich Vergnügen mit Unterricht, Ruhe mit Anstrengung, Kurzweil mit Bildung gattet, wo keine Kraft der Seele zum Nachtheil der andern gespannt, kein Vergnügen auf Unkosten des Ganzen genossen wird — er bezeichnet sie als die Welt der Kunst, in der wir, wenn Gram an dem Herzen nagt, wenn trübe Laune unsere einsamen Stunden vergiftet, wenn uns Welt und Geschäfte anekeln, wenn tausend Lasten unsere Seele drücken und unsere Reizbarkeit unter Arbeiten des Berufs zu ersticken droht, die wirkliche Welt hinwegträumen und uns selbst wieder gegeben werden.

Wie alle Künste dem Dienste Gottes entstammen und demselben erst im spätern Verlaufe sich entfremdeten, so hat sich auch das Drama aus dem heiligen Kultus entwickelt. Wie bei dem heiteren lebensvollen und auf allen Gebieten der Kunst hervorragenden Volke der Griechen das Schauspiel von den mimischen Darstellungen herdatirt, welche die Geschichte ihres Gottes Dionysos verherrlichten, so gestaltete sich in gleicher Weise auch bei den Deutschen die dramatische Kunst aus religiösen Anfängen. Enthalten ja doch schon die ältesten und einfachsten Gebräuche der Kirche ein unendlich wirksames dramatisches Element. Einen ganz besonders geeigneten tief ergreifenden und unerschöpflichen Stoff hierzu aber mußte die Feier der Festtage von Weihnachten, Dreikönigen, dann aber die Charwoche liefern, ferner der Palmsonntag mit dem Einzuge Christi (der schon in sehr alter Zeit dargestellt wurde), die Grablegung unseres Heilandes — wo die Geistlichkeit gleichsam durch lebende Bilder darzustellen suchte, was die Maler und Bildhauer sonst vor Augen brachten, um der Gemeinde die Festevangelien unvertilgbar in die Seele zu prägen, dann vor Allem die Feier der Auferstehung, wo als Frauen verkleidete Priester dem heiligen Grabe sich näherten, den dort erschienenen Engel anredeten und, zum Altare zurückgekehrt, die Freudenbotschaft von dem auferstandenen Herrn und Heilande mit dem unvergleichlich schönen deutschen Jubelliede: „Christ ist erstanden" verkündeten. Klosterschauspiele dieser Art waren schon zu Karl des Großen Zeit allgemein bekannt und Gegenstand der entschiedensten Vorliebe des Volkes. Wo es thunlich erschien, wurden diese Spiele in den Kirchen aufgeführt. Reichte der Platz nicht aus, so schlug man die Bühne in den um die Kirche herum liegenden Kirchhöfen oder in Klosterhöfen oder auf anderen öffentlichen Plätzen auf. Die darstellenden Personen waren nur Männer und Chorknaben, Klosterschüler, welche die weiblichen Rollen und die Engel spielten. Die Männer waren lange Zeiten hindurch nur Geistliche und Ordensleute, später auch, wo das Personal immer zahlreicher wurde, erwachsene Laien. Nach und nach kamen in den Passionsspielen die sogenannten Zwischenspiele mehr und mehr auf, in denen allegorische Personen auftraten, wie der Frühling, der Sommer, Feld und Wald, die Seelenkräfte u. s. w. Bald drängte sich auch ein derber urwüchsiger Humor heran, wie er unserm deutschen Volke ureigen und bei ihm beliebt ist. Er machte sich in Gestalt der

Gaukler, Possenreisser und Tänzer geltend und trat zuletzt so frech auf wie in der Schenke, so daß die Kirche ihm die Thüre wies und den Geistlichen streng untersagte, mitzuspielen. Bei den Narrenfesten, welche seit dem 5. Jahrhundert in mehreren christlichen Ländern von Geistlichen und Laien regelmäßig mit den größten Narrheiten gefeiert wurden und eine der merkwürdigsten Erscheinungen in der Kulturgeschichte des Volkes bleiben, waren Chorknaben und junge Sakristane die Hauptpersonen, später betheiligten sich auch die untern Kirchendiener und Laien dabei. Sie übertrafen durch die ausgelassenste Fröhlichkeit selbst unsere freiesten Carnevals. Bischöfe und Geistliche waren die Zuschauer. Bei diesem Feste wurde ein Narrenbischof unter lächerlichen Feierlichkeiten in der Hauptkirche eingesegnet. Er nahm den gewöhnlichen Sitz des Bischofs ein, hielt das Hochamt und gab unter possirlichen Grimassen dem Volk den Segen. Gleichzeitig verübten in Maskenkleidung gehüllte Narren in der Kirche allerlei Narrheiten. Der Hauptsitz dieser Feste war Frankreich, in Deutschland kamen sie in Städten am Rhein vor; sie wurden schließlich von Päbsten und Kirchenconcilien verdammt und ernstlich verboten.

Hiermit war denn dem geistlichen Drama jeder Lebensnerv abgeschnitten. Als eine Reliquie desselben besteht allein noch das bekannte Passionsspiel in Oberammergau in Baiern, welches dort alle 10 Jahre mit staunenerregender Vollkommenheit und seines erhabenen Gegenstandes würdig aufgeführt wird. Naturgemäß kam nun das weltliche Drama immer mehr zum Ansehen. Auf ihm ruhte die Hoffnung, seine Zukunft war die Zukunft des deutschen Dramas überhaupt. Die rechten Stoffe lagen so nahe, die volksthümlichen ächt poetischen und so reichhaltigen Stoffe aus der deutschen Heldensage — welch' ergreifende dramatische Elemente und Bilder liefern Siegfrieds Tod, die herrlichen Gestalten Rüdigers und Hildebrands, Herzog Ernst, die Roland-, die Gralsage, Kaiser Karl der Große, Friedrich Barbarossa. Allein im Bewußtsein unseres Volkes war zu jener traurigen Zeit der Sinn für eine nationale Erhebung und ein großartiges volksthümliches Drama wie erloschen. Die Gegenwart mit ihrer geistigen Umwälzung, mit ihrer Zerklüftung der Nation, mit ihrem endlosen, alle höheren künstlerischen Bestrebungen zersetzenden und nivellirenden Religionshader drängte die Vorzeit in den Hintergrund. Doch ist und bleibt

es ein Trost, daß das Volk aller solcher Gegenströmungen ungeachtet Empfänglichkeit für das Höhere und Poetische bewahrt. Seine Sinne sind nie so verwirrt, daß nicht ein mächtiger Blüthenduft der Poesie sein besseres Selbst aus der Betäubung wecken sollte; in seiner Seele sind die Saiten nicht zerrissen, die alsbald wieder in reiner Harmonie erklingen, wenn ein genialer Dichter der verstaubten Leier einen mächtigen Klang von Neuem entlockt. Dann erwacht das Volk wie nach langem Schlafe gleich dem Dornröschen aus der Bezauberung, das Herz vermag ihm noch zu schlagen für das Gewaltige und Herrliche in Vorzeit und Gegenwart; die Sehkraft für die luftigen Traumgebilde der dramatischen Poesie war ihm noch nicht erloschen, in seinem Auge noch nicht die Thräne getrocknet für die im riesigen Kampfe mit dem unerbittlichen Schicksale gefallene Heldengröße, auf seiner Lippe noch nicht erstorben das Lächeln für den Scherz, der sich auf dem Blüthenkelche der Anmuth schaukelt. Dazu bedurfte es aber damals einer schöpferischen Titanenkraft. Diese besaß keiner der Dichter jener Zeit, auch Jakob Ayrer nicht, und ebensowenig der ehrsame Meistersinger Hans Sachs, obwohl er 4275 Meisterschulgesänge, 1700 Schwänke, 208 Tragödien und Komödien, 22 Lieder, Summa 6205 Poeme verfaßt hat. Wohl erstand unter dem freien mächtig anstrebenden Volke Albions in Shakespeare ein gewaltiger Dichtergenius, der bald als der König des Dramas hoch auf den Leuchter gestellt werden und dessen Dramen allmählich als die hohe Schule aller Dramatiker sich offenbaren sollten. Doch betrachten wir erst noch ganz kurz die diese neuere Aera einleitenden Hergänge.

Von England kam eine Truppe (vielleicht nach einander sogar mehrere Truppen) englischer Schauspieler herüber auf den Continent, zunächst nach Holland und Dänemark, hierauf auch nach Deutschland. In den Küstenstädten, Residenzen und Reichsstädten schlugen sie ihre Bühnen auf. Sie brachten ein fertiges Repertoir englischer Stücke mit, spielten sie in einer in Deutschland nie gesehenen Weise und ergötzten dabei auch „durch graziöse Tänze, anmuthige Musika und andere Lustbarkeiten.“ Möglich, daß sie Anfangs in den Seestädten sogar englisch spielten; wie sie aber landeinwärts zogen, mußten sie denn doch ihre Stücke übersetzen und deutsch spielen. Dies war um so leichter, als sich die Truppen, je länger sie in Deutschland verweilten, desto mehr aus Deutschen

rekrutirten. Aber auch ihr anfängliches Repertoir änderte sich allmählich. Das aus England Gebrachte war ohne Zweifel das Beste; denn dort war die volksthümliche Komödie schon weit vorgeschritten. Die englischen Komödianten, wie man sie nannte, führten gewiß auch einzelne Stücke Shakespeares auf. Doch konnten diese Wandertruppen unserem Drama deßhalb kein edeles Reis einpropfen, weil sie, statt auf den Geschmack des Volkes veredelnd zu wirken, sich durch ihn in das Rohe und Gemeine hinabziehen ließen. Sie wollten vorzugsweise Zug- und Kassenstücke und stellten statt des feinen geistreichen Narren, wie Shakespeare ihn vorführt, rohe Possenreisser auf die Bühne, darunter den pöbelhaften Narren, der wegen seiner Eßlust später: „Hanswurst" oder „Pickelhäring" genannt wurde. So ging es mit dem deutschen Drama, mit der darstellenden dramatischen Kunst in Deutschland, immer mehr bergab, zumal es in diesen Perioden der Zerfahrenheit und Verwirrung durchweg an solchen hervorragenden Dichtern fehlte, die von der Bühne herab auf die Nation zu wirken und die von bösen Schichten umlagerten Elemente des Besseren in ihr zu entbinden im Stande waren.

Ein so gewaltiger Geist, wie Lessing, war nothwendig, um mit wuchtigen Keulenschlägen den immer tiefer einreißenden Verfall unseres Theaters abzuwenden und die Bühne aus ihrer schmachvollen Erniedrigung zu erheben. Sein großer klarer und scharfer Verstand erkannte mit durchdringendem Blicke, was seiner Nation, was dem deutschen Geist' und Wesen förderlich war. Durch seine genaue Kenntniß der klassischen Dramen des Alterthums war in ihm das lebhafteste Interesse für die dramatische Kunst geweckt worden. Um sich eine Anschauung vom Wesen derselben und den Verhältnissen des Theaters zu verschaffen, machte er Bekanntschaft mit den Schauspielern der Neuber'schen Theatergesellschaft, die damals in Leipzig spielte und einen bedeutenden Ruf hatte. Karoline Neuber, gewöhnlich „die Neuberin" genannt, war die erste Schauspielerin, welche einen Begriff von Versen und tragischer Aktion hatte, ein geschmackvolleres Kostüm einführte und ihrer Truppe einen in Deutschland ungewöhnlichen höheren Geist einzuflößen verstand. Im Vereine mit Gottsched, der den Hanswurst für einen ganz ungehörigen, alle Regeln der Kunst verletzenden Bestandtheil des Dramas hielt und denselben in Gestalt einer buntscheckigen Puppe

in einem von der Neuber'schen Gesellschaft aufgeführten Vorspiel auf dem Scheiterhaufen verbrennen ließ, entfernte ihn die Neuber von ihrer Bühne. Dagegen lebte der Hanswurst auf andern deutschen Theatern wohl noch dreißig Jahre fort und erschien auf noch andern in veränderter Gestalt. Für die Neuberin schrieb Lessing seinen jungen Gelehrten, der bei der Aufführung allgemeinen Beifall fand. Auch mit der Seiler'schen Truppe wurde Lessing bekannt. Einflußreiche Männer verwandten sich für ihn bei Friedrich dem Großen für die Stelle eines Königl. Bibliothekars in Berlin. Der König aber zog einen Andern vor. Lessing begab sich nach Hamburg, um an der dort beabsichtigten Gründung einer Nationalbühne zu wirken. „Ich bin von Berlin weggegangen", schrieb er, nachdem mir das Einzige, worauf ich so lange gehofft und worauf man mich so lange vertröstet, fehlgeschlagen." In Hamburg herrschte ein lebhaftes Interesse für die dramatische Kunst, welches durch die Neuber geweckt, durch Schönemann und Koch, zuletzt durch Ackermann festgehalten worden war. Unter Ackermann's Leitung war die Hamburger Bühne die Wiege des heutigen deutschen Theaters geworden. Der Hamburger Kritiker Löwen, der auf Ackermann einen großen Einfluß ausübte, entwarf für das Theater einen Reformplan, eine Anzahl angesehener Hamburger Kaufleute trat zur Gründung des neuen Instituts zusammen und auf Löwens Vorschlag sollte ein Dramaturg angestellt werden, der die Kritik der Leistungen zu übernehmen hatte. Für diese Stellung wurde Lessing mit einem Gehalt von 800 Thlr. ausersehen. Das Amt eines Theaterdichters lehnte er ab. Das Theater wurde mit Cronegk's „Oliut & Sophronia" eröffnet. In seiner Ankündigung erklärte Lessing, daß er „überall mit dem Dichter denken, für ihn denken werde, wo dem Dichter etwas Menschliches begegne, daß er mit besonderer Strenge den Schauspieler behandeln wolle." Doch sehr bald ward auch in Hamburg Lessing die Seite der Kritik, welche sich mit der Beurtheilung der theatralischen Aufführung beschäftigt, gründlich verleidet. Er beschränkte sich daher nur auf die Beurtheilung der Stücke. So entstand seine berühmt gewordene und unvergleichliche „Hamburg'sche Dramarturgie", worin die Grundsätze des Dramas wissenschaftlich und künstlerisch festgestellt sind. Die Fackel der Wahrheit in der Hand, ein kühner Schwimmer, wo es galt gegen den Strom zu schwimmen, gleich wie jener Volker, der kriegerische Spielmann

im Nibelungenliede, welcher so süß auf der Geige spielt und so scharf mit dem Schwert dreinhaut, räumte Lessing den alten Schlendrian und die Irrthümer seiner Zeit ohne Ansehen der Person mit unnachsichtlicher Strenge auf. Lessing ist einer der hellstrahlendsten Sterne am geistigen Horizonte des deutschen Volkslebens. Ausgezeichneter Kritiker, Schöpfer einer edlen kräftigen Prosa, Reformator des Geschmacks, scharfsichtiger Denker, ideenreicher Dichter — alle diese Vorzüge vereinte er in sich. An dem Lebensquell des englischen Dramas verjüngte sich unter seiner mächtig gestaltenden Künstlerhand das deutsche Drama. Ihm verdankt die deutsche Bühne ihre Wiedergeburt. Er selbst hat in den drei Dramen Minna von Barnhelm, Nathan der Weise und Emilie Galotti gezeigt, wie ein Drama aufgebaut werden muß. Zwar sagt er in liebenswürdiger Bescheidenheit: man erweiset mir zu viel Ehre, mich für einen Dichter zu erkennen." Aber Goethe sagt mit Recht von ihm: „Er wollte den hohen Titel eines Genies ablehnen, aber seine Werke zeugen wider ihn selbst." Und wiederum, als der berühmte Schauspieldirektor Schröder in Hamburg bei seiner Uebernahme der dasigen Theaterdirection einen Preis auf das beste Trauerspiel gesetzt und einen Brudermord als Sujet aufgegeben hatte und alsdann Leisewitz' Julius von Tarent erst anonym erschien, sagte Lessing, der das Stück las und vortrefflich fand, zu Eschenburg, er glaube, das Stück sei von Goethe. Eschenburg aber äußerte dagegen einige Zweifel. „Desto besser", sagte Lessing, „so gibt es außer Goethe noch ein Genie, das so etwas machen kann." Durch Lessing ist der fünffüßige reimlose jambische Vers der herrschende für das deutsche Drama geworden. Der eigentliche dramatische Vers der Griechen und Römer war der sechsfüßige jambische Vers (trimeter, senarius), den auch Goethe, Schiller und Platen zuweilen anwandten. In dem Buche von Johannes Falk: „Goethe aus näherem persönlichem Umgange dargestellt", äußert sich Goethe in einem seiner dort mitgetheilten Gespräche über Lessings Verdienst, Talent und Scharfsinn, und wie derselbe allem höheren dramatischen Bestreben in Deutschland, Friedrich dem Großen-, Voltaire, Gottsched und allen Verehrern des französischen Theaters gegenüber die Bahn brach und durch Einführung Shakespeares eine neue Periode begründete, welche mit dem künftigen Aufschwunge unserer Literatur aufs Innigste zusammenhing, mit der größten Anerkennung. Bedeutend war

der Einfluß Lessings auf Schiller, der ihn gerade nicht zu günstig beurtheilt hat und dessen Styl in den prosaischen Schriften doch nur eine Fortentwickelung der Lessing'schen Schreibweise ist.

In Friedrich Ludwig Schröders Stammbuch hat sich Lessing mit folgenden Versen eingeschrieben:

„Daß Beifall Dich nicht stolz, nicht Tadel furchtsam mache!
Des Künstlers Schätzung ist nicht jedes Fühlers Sache;
Denn auch den Blinden brennt das Licht,
Und wer Dich fühlte, Freund, verstand Dich darum nicht."

Der Name Schröder zwischen Eckhoff und Iffland bildet mit diesen ein Triumvirat deutscher Schauspielkunst, deren Blüthezeit in die zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts fällt. Schröder war der begabteste von den Dreien. Als Sohn einer Schauspielerin, als Stiefsohn Ackermanns mitten unter Komödianten geboren, erzogen und aufewachsen, hatte er auf der Höhe seines Lebens alles Komödienhafte abgeworfen und stellte in Charakter, Gesinnung, Kunstübung, Lebensführung einen tüchtigen deutschen Mann und Künstler dar. Er hat von 1750 bis 1798 gegen 600 neue Rollen gespielt. Durch ihn wurde Shakespeare ein Eigenthum unserer Bühne und seine ebenso wahren als feurigen Darstellungen des Hamlet, Lear, Falstaff, Shylock waren das Entzücken seiner Zeitgenossen. „Ich muß erfahren", sagt er, „woran ich mit der Kunst bin." Es ist keine Kunst, sich selbst zu spielen. Der allein scheint mir eine wirkliche Kunststufe erstiegen zu haben, der jeden Charakter so auffaßt, daß sich ihm nichts Fremdes beimischt. Das unterscheidet den Schauspieler von dem guten Vorleser und Deklamator. Der letztere kann den Zuhörer, so lang er ihn mit dem ersteren noch nicht verglichen hat, sehr befriedigen. Aber sobald er diesen sieht, muß er begreifen, daß er vorher nur an die Person erinnert worden, die er jetzt selbst erblickt. Dahin meine ich es gebracht zu haben. Ich glaube, alles ausdrücken zu können, was der Dichter, wenn er der Natur treu geblieben ist, durch die Worte und Handlungen seiner Personen ausdrücken wollte und ich hoffe, in keinem Stücke hinter den billigen Forderungen des Menschenkenners zurückzubleiben, ohne einen andern Spiegel zu Rathe zu ziehen, als den der Wahrheit. Die Kunst kann nicht mehr aufzufassen begehren, wenn sie nicht Künstelei werden soll, dies ist der Grund, warum mir der Natursohn Shakespeare Alles so leicht und zu Dank macht;

warum mich manche sehr bewunderte und dichterisch glänzende Stelle Kampf und Anstrengung kostet, um sie mit der Natur auszugleichen, warum ich sie gleichsam verwischen muß, damit sie dem Charakter nicht wiederspreche. Es kommt mir gar nicht darauf an, zu schimmern und hervorzustechen, sondern auszufüllen und jeder Rolle zu geben, was ihr gehört. Jeder blickt in sein eignes Herz, muß den Anwesenden überzeugen, er sehe von mir, was er sehen solle."

Für Schröder war es ausgemacht, daß der Schauspieler nie mehr leisten könne, als der Dichter bezwecke und er hing so innig und treu an der Vorschrift des Dichters, wenn sie nur den Gesetzen der Natur nicht widersprach, daß er sich nie verleiten ließ, von ihr abzuweichen, um einen herkömmlichen Triumph der Kunst zu erlangen, oder sich das Spiel zu erleichtern. Schröder gebrauchte nie eine Larve, weder für das ganze Gesicht, noch für einen Theil desselben; aber er schminkte sich mit großer Kunst. Hatte er seinen Körper von den Schultern bis zu den Füßen ausgestopft, um den Fleischkoloß Fallstaff zu bilden, so reichte eine rothe Schneckenlinie auf jeder Backe hin, das Vollmondsgesicht zu schaffen, welches diesem ungeheueren Rumpf' angemessen war. Ueber seine Triumphe in Wien schreibt Schröder: „Ehe ich als Lear auftrat, war das halbe Publikum einig, mich auszupfeifen, weil ich dem Grafen Rosenberg, wie er mir antrug, hier zu bleiben, geantwortet haben sollte: Wien könne meine Verdienste nicht bezahlen. Am Schlusse des Stücks wurde ich von dem begeisterten Publikum gerufen. Im Hamlet sind über 1000 Menschen weggegangen, Thüren eingesprengt. Kaiser Joseph hat mir eine goldene Dose und eine Münze, die auf des Kaisers Reise nach Italien geschlagen worden, 25 Dukaten schwer, durch den Oberkämmerer überreichen lassen."

Bei dem von Herzog Ernst II. von Gotha gegründeten Hoftheater hat Shakespeare's Hamlet die meisten Wiederholungen erfahren. In einer der Vorstellungen dieser „Tragödie der Tragödien" gastirte Frau Felicitas Abt als Prinz mit vielem Beifall. Die Berliner überhäuften nicht allein den Schauspieler Brockmann, der den Hamlet auf der damaligen Bühne häufig darstellte, mit den verschiedensten Beifallsbezeugungen, sie ließen auch eine Denkmünze auf ihn schlagen: Eines besonderen Rufs genoß auch die Gesellschaft des Schauspielers Großmann, welcher am Hofe des Kölner Kurfürsten Maximilian in Bonn und später in Hannover spielte, sowie

weiter die Franz Schuch'sche Truppe, die unter der Direktion von Heinrich Gottfried Koch in der Behrenstraße in Berlin ihre Vorstellungen gab. Siegfried Gotthelf Koch, genannt Eckard, der Leiter der nach ihm benannten Gesellschaft, ging zuletzt nach Wien, wo er den damals noch herrschenden geschraubten pathetischen Ton verdrängte und ein Spiel einführte, welches sich durch Wahrheit und höhere künstlerische Auffassung auszeichnete. Mit dem Ende des vorigen Jahrhunderts traten die ambulanten Truppen mehr und mehr in den Hintergrund und es bilden sich in den deutschen Residenzen und größeren Städten von den Höfen dotirte und verwaltete Theater, welche schon durch ihre dauernd gesicherte Stellung befähigt sind, den höheren künstlerischen Forderungen zu entsprechen und auf die Nationalbildung einzuwirken, besonders wenn Männer von hervorragender künstlerischer Bildung und Begabung zu Vorständen der Hoftheater ernannt werden. Eckhoff, von seinen Zeitgenossen der deutsche Roscius oder Garrick genannt, ist der eigentliche Schöpfer der deutschen Bühnenkunst und wußte seine hohen Schultern, seinen nicht vortheilhaften Bau, seine dicken Knöchel so zu verdecken, daß man nichts davon gewahr ward. Er drückte seinen Leistungen den Stempel der Originalität, der gründlichsten Charakteristik und der wunderbarsten Naturwahrheit auf und die competentesten Kunstrichter seiner Zeit, wie Lessing, Engel, Kotzebue, Meyer, Schröder, Schink und Iffland, konnten nicht Worte genug finden, die wunderbaren tief erschütternden Wirkungen seines Spiels zu schildern. Trauernd rief Reichard über sein Grab: „Deutschland, wann wirst du wieder einen Eckhoff haben?" Noch in den letzten Wochen beschäftigte ihn das Wohl seines Standes, dem er durch eine allgemeine Pensionsanstalt, die erst in unsern Tagen durch die Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger verwirklicht wurde, auch ein gesichertes Alter bereiten wollte. Einer der hervorragendsten Künstler jener Periode war auch Fleck, der Liebling des Berliner Theaterpublikums. Sein Organ wird von Tieck als reich an vollen klaren Tönen in der Tiefe wie in der Höhe geschildert, sein Ton — bemerkt der berühmte Kritiker — konnte in verhaltener Wuth wie Donner rollen und in losgelassener Leidenschaft mit dem Löwen brüllen. Mit den Worten Wallensteins: „Ich denke einen langen Schlaf zu thun" trat Fleck für immer von der Schaubühne ab (1801).

Iffland erzählt in seiner Lebensbeschreibung, daß er in seinem 18. Lebensjahr, als er einst den Kirchhof besuchte, auf einem Grabsteine die Worte gelesen habe: „gehe hin in das Land, das ich Dir zeigen werde.“ Dies habe seinen Entschluß bestimmt, die theatralische Laufbahn zu erwählen. Er wandte sich nach Gotha, wo Eckhoff, sein Talent erkennend, sich seiner annahm. Zwei junge Schauspieler, Beck und Beil, die es später ebenfalls zu großer Berühmtheit brachten, wurden Ifflands Freunde. Ifflands Künstlerruhm verbreitete sich bald über ganz Deutschland.

König Friedrich Wilhelm II. trug Iffland unter Zusicherung von 3000 Thlr. Gehalt nebst einem Benefize die Direktion des Berliner Nationaltheaters an. Aber des Künstlers Herz hing noch an Mannheim, wo er seine ersten Triumphe gefeiert, mit Beck und Beil in treuester Freundschaft gelebt und im Verein mit Dalberg eine der hervorragendsten deutschen Bühnen geschaffen hatte. Bei den mancherlei Gebrechen, die sich unter früheren Direktionen am Berliner Nationaltheater eingeschlichen hatten, war es keine leichte Aufgabe, sich bei einem Personale Geltung zu verschaffen, in dem Künstler und Künstlerinnen glänzten wie Fried, Jonas Beschord, Therese Beschord, Heinrich Bethmann, Karoline Döbbelin, Herdt und Frau, Räthling, vor allen aber Fleck, die Unzelmann, eine Eunicke (nachmals Meyer-Hendel-Schütz), Schick, K. W. Unzelmann und Marianne Müller. Es waren aber Ersparnisse dringend nothwendig, sollte das Unternehmen nicht aufhören zu bestehen. Die hierdurch herbeigeführten Mißstände machten Iffland das Leben zu einem sorgenschweren. Er mußte selbst jede Rechnung des Inspektors prüfen, in jeden Winkel der Garderobe und Requisitenkammer schauen, und es macht einen fast komischen Eindruck, wenn man Randbemerkungen von seiner Hand auf eingelaufenen Rechnungen bemerkt, wie: „Die Waschrechnungen gehen ins Gräuliche,“ oder „weßhalb der Mademoiselle Eigensatz in der Geisterinsel ein neues Mousselinkleid? sie hat schon im Oedip eins!“ — „Weßhalb Hosen zu 8 Thlr.? zu 5 Thlr. 8 Sgr. thun dasselbe. Geiz will ich nicht, ich will Anständigkeit, aber ich verabscheue Verschwendung.“ Zur Huldigungsfeier König Friedrich Wilhelms III. verfaßte Iffland sein Festspiel: „Der Veteran“, dessen Vorstellung das hohe Herrscherpaar beiwohnte. Auf die edle Königin Luise machte die Dichtung einen solchen Eindruck, daß sie dem Dichter schrieb: „Gott segne

Sie ehrlicher Mann! Ich habe das Stück, welches Sie auf den gestrigen Tag gemacht haben, gelesen und mit welcher Rührung. Die Thränen, die ich dabei vergoß, sind der beste Dank, den ich Ihnen bringen kann, denn sie entstanden aus Gefühlen, die, wenn sie sich beschreiben ließen, Sie stolz machen würden."

Iffland brachte Lessings Nathan in der Schiller'schen Bearbeitung auf der Berliner Bühne zur Aufführung und sicherte durch Uebernahme der Rolle des Nathan dem Drama einen glänzenden Erfolg. Sein edler patriotischer Charakter erhöhte ungemein den Werth seiner künstlerischen Leistungen. Als die übermüthigen Sieger unter Davoust ihren Einzug in Berlin gehalten hatten, verharrte Iffland fest in seiner Treue zu König und Vaterland. Am Geburtstage der Königin Luise erschien er im Theater mit einer Rose im Knopfloch und scheute nicht die von Davoust deßhalb über ihn verhängte Verhaftung. In einem zur Feier der Wiederkehr der königlichen Familie nach Berlin gedichteten Prolog: „Liebe und Wille", betrat Iffland als Friedrich der Große zum letzten Male die Bühne. Der Tod des großen Künstlers erfüllte seine Freunde und Kunstgenossen mit tiefer schmerzlicher Trauer.

Goethe lernte Iffland in seinen zwanziger Jahren kennen und wurde von seinem Talente mächtig angezogen; des Künstlers Entwickelung fällt in die Periode, worin sich das deutsche Drama in seiner ganzen Größe entfaltete, das Höchste auf dem Gebiete der dramatischen Kunst leistete und wahrhaft Klassisches schaffte. In Straßburg lernte Goethe Herder kennen, der ihn auf Shakespeare hinwies und ihn lehrte, „daß die Poesie eine Welt- und Völkergabe sei." Eine Frucht der Straßburger Eindrücke und der Bewunderung Shakespeares ist Götz von Berlichingen. Als Goethe im Frühjahre 1773 mit seinem Götz der Welt entgegentrat, wurden Alle, die ihm begegneten, davon elektrisirt und mit einem Schlage die ganze Gestalt unserer dramatischen Literatur verwandelt. In Götz machte sich zugleich das Freiheitsgefühl Luft, das eben anfing, in Deutschland Boden zu fassen und, durch Klopstock, Moser und die Schweizer vermittelt, die Jugend zu ergreifen. Friedrich der Große hatte selbst das Signal gegeben, den hergebrachten Regierungsschlendrian zu brechen und jeder fühlte sich in seiner Sphäre berechtigt, mitzuhelfen. Vortrefflich war dabei der Griff Goethes in das Leben des Volkes und das Vorführen einer großartigen Staatsaktion von revolutio-

närem Charakter mit einem edlen Manne wie Götz an der Spitze. Shakespeare's Oekonomie war mit diesem Einen Stücke auf der deutschen Bühne eingeführt. Die Wirkung war unermeßlich für die Dichtung wie für die Zustände des Lebens. Der große König aber verharrte in seiner Abneigung gegen die deutsche Literatur; er nennt Götz von Berlichingen in seinen Schriften über deutsche Literatur eine abscheuliche Nachahmung jener schlechten englischen Stücke des Shakespeare und bemerkt dabei: „das Parterre applaudirt und verlangt mit Enthusiasmus die Wiederholung dieser ekelhaften Plattheiten."

Die übrigen Dramen Goethes eignen sich weniger zur theatralischen Aufführung, weil sie zu wenig Handlung enthalten. Einen desto größeren Genuß gewähren sie dagegen dem kunstsinnigen gebildeten Leser, der unter der Fülle der Schönheiten den Mangel an Handlung nicht empfindet, denn das innere geistige Leben, welches in Goethes dramatischen Dichtungen in wunderbar anschaulicher und ergreifender Weise erschlossen wird, fesselt alle unsere Sinne. Die Gesinnungen sind gleichsam verkörpert und die Poesie tritt uns bei Goethe als heilige Kunst, als sittliche Macht entgegen, goldene Aepfel in silbernen Schalen werden uns geboten von einem Dichtergenius, dem das göttliche Kleinod der Poesie als Geschenk des Himmels in die Brust gesenkt ist.

Schon in frühester Jugend dichtete und schaffte Goethe nach dem Worte:

„Greif nur hinein ins volle Menschenleben,
„Ein Jeder lebt's, nicht Vielen ist's bekannt,
„Und wo man's packt, da ist's interessant."

Als er in vorgerückten Jahren am Weimarer Hofe die geistige Spannkraft abnehmen fühlte, zog es den reich begabten Dichter nach Italiens schöner Natur und herrlicher Kunst. Dort erhielt sein Geist neue Schwungkraft; Tasso und Iphigenia gingen aus diesem Schmelzfeuer reinster Künstlerglut hervor und Goethe schreibt an seine Freunde: „möchten bei meiner Rückkehr auch die moralischen Folgen an mir zu fühlen sein, die mir das Leben in einer höheren Welt gebracht hat. Ja es ist zugleich mit dem Kunstsinne der sittliche, welcher große Erneuerungen erleidet." Während Viele Goethes Leben und Wirken in Weimar tadelten, sammelte er ganz ruhig Erfahrungen, machte große Entwürfe und schrieb an Lavater: „ich

vergesse keinen Augenblick, daß mir ein großes Tagewerk aufgetragen ist, das wachend und träumend meine Gegenwart erfordert; diese Pflicht wird mir täglich theurer und darin wünsche ich es den größten Menschen gleich zu thun." Goethe ist von vielen unruhigen Köpfen, z. B. von Wolfgang Menzel, von Börne, theilweise sogar von Gervinus und Andern, ungerecht beurtheilt worden. Sie forderten politische Gesinnung ihrer Art von ihm. Seit Goethes Generation in den dreißiger Jahren wegstarb — und die eigene Generation hat naturgemäß zu den Schöpfungen ihrer Dichter noch ganz andere Zugänge und Verwandschaften als jede spätere Zeit — ist Goethe nie wieder so in weiten Kreisen geliebt worden, als heute von uns. Wir lieben Goethe, den sein Freund und Zeitgenosse Falk, im Gegensatze zu der erhabenen, ein Reich sittlicher Gestaltung erstrebenden Natur Herders, so treffend eine schöne Natur nennt, in der sich alle Idee in Gestaltung verlor, der lieber das unvollkommene Reden sich abgewöhnt, wie die Natur selbst durch Symbole gesprochen und sich in Blumen und Sterne sinnig hineingeträumt hätte, — wir lieben Goethe, weil er uns die Welt in ihrer Schönheit anschauen läßt, frei von all' unserm heutigen, gestrigen, neuen und alten Interesse. Goethe war geboren, sich den Dingen, nicht aber die Dinge sich anzueignen, und durch diesen eigensten Vorzug seiner Natur mit seiner Zeit in Widerspruch gerathen; letztere wollte handeln, Goethe dagegen betrachten. Goethes Thätigkeit war reine Kunstthätigkeit; er durchforschte das Reich der Wissenschaften, wie es sich durch Jahrhunderte aufgebaut hatte, die Gebiete der Natur und der Kunst, sowohl in ihrem ersten Werden als in ihrer stufenweisen Entwickelung. Indem er die Gegenwart fast gleichgiltig aufgab, und sich von jeder Leidenschaft in ihrer Betrachtung frei machte, ist er eben dadurch der Zukunft um ein Großes näher gerückt, und sie wird den seltenen und einzig großen Mann gewiß in allen Cardinalfragen, was Kunst und Wissenschaft betrifft, als einen der hervorragendsten Vorläufer begrüßen und das deutsche Volk sich der goldenen Früchte dieses majestätischen Baumes immer mehr und mehr erfreuen. Jedesmal, wo eine neue Zeit des Aufschwungs nach den höchsten Zielen der Kunst eintritt, kann man gewiß sein, daß auch das deutsche Volk sich wieder um seinen Liebling versammeln und ihm die wohlverdienten Kränze darreichen wird. In welchem besonderen Grad Goethes Wesen

selbst noch in hohem vorgerückten Alter junge Leute begeisterte, das beweist der aufbewahrte Brief eines sechszehnjährigen Jünglings (vom Jahre 1822), welcher Goethe damals zum erstenmal gesehen und erklärt, sein Anblick sei ihm lieber, als der von allen Kunstwerken in der Welt. „Sein majestätischer Gang (heißt es in jenem Briefe), die gerade, aufrecht stehende Stirn, die herrliche Form des edelen Kopfes, das feurige Auge, die gebogene Adlernase, Alles das ruft: Faust, Götz, Margarethe, Iphigenie, Tasso, und was Alles sonst mehr? Nie habe ich in diesen vorgerückten Jahren einen so vollendet schönen Mann gesehen."

Schiller war es vorbehalten, durch seine Meisterwerke den Thron des deutschen Dramas zu besteigen. In rascher Aufeinanderfolge erschienen seine Dramen, die Schillers Größe und Unsterblichkeit so recht eigentlich begründet haben und in denen er eine Höhe der dramatischen Poesie erreichte, auf welcher er einzig dasteht. Durch die Braut von Messina wollte Schiller ein der antiken Tragödie ähnliches Werk schaffen, ihr entlehnte er jene Idee der Schicksalsnothwendigkeit, aber auch die Form des Chors. Wenn auch diese wunderbare dramatische Dichtung, welche die herrlichsten Blüthen Schiller'scher Lyrik bringt und aus der uns der glänzendste Reichthum rhythmischen Wohlklangs in berauschenden Accorden entgegentönt, mit ihrer Fülle der Ideen und tiefer Wahrheiten einen großartigen Eindruck hervorbrachte — so gefiel sie doch nicht Allen, namentlich Goethen nicht. Dem heraustretenden Dichter wurde zwar von dem begeisterten Publikum vor dem Schauspielhause in Weimar ein stürmisches Vivat gebracht, und Iffland schreibt: „Die Chöre wurden meisterhaft gesprochen und senkten sich wie ein Wetter über das Land." Doch A. W. von Schlegel und andere Kunstrichter rügten es, daß Schiller das Wesen des antiken Chors verändert, ihn aus seiner objektiven Ruhe gerissen, mit Leidenschaften erfüllt und aus den beiden Halbchören Parteien gemacht habe, die aus Anhängern Don Manuels und Don Cäsars beständen. So ist denn auch kein weiterer Versuch zur Einführung des Chors auf der Bühne von andern deutschen dramatischen Dichtern gemacht worden.

Ein leuchtender Stern für Deutschland und das gesammte Gebiet der Musen ward Weimars Bühne. Die Weimar'sche Schauspielergesellschaft, unter Goethes und Schillers Direktion, war schon durch mehrmaliges Gastspiel Ifflands zu ausgezeichneten Kunst-

leistungen angefeuert worden; ihr wuchs in wenigen Jahren eine tüchtige junge Genossenschaft zu. Der schmerzliche Verlust, den sie durch den Tod der großen Künstlerin Christiane Becker, geb. Neumann, erlitten hatte, ward reichlich wieder gut gemacht. Malkolmi, Vohß mit seiner jungen Frau, Graff waren schon ausgebildet. Die Jagemann, eine reizende talentvolle Künstlerin, und die Tochter Malkolmis, nachherige Wolf, reiften der höchsten Kunstvollendung entgegen. Dazu kamen P. A. Wolf und Grüner, Becker, Haid und vor Allen Corona Schröter. Robert Keils Mittheilungen über Weimar, Goethe und Corona Schröter geben von dieser sinnigen edelen Künstlerin eine höhere Vorstellung, als man sie seither besaß. Sie war nicht blos die begabte Sängerin und Schauspielerin, sondern auch befähigt, eigene musikalische Compositionen zu veröffentlichen, wohlgetroffene Porträts von Personen ihrer Umgebung zu malen und beherrschte eine Anzahl von Sprachen. Es gab ein Moment im Leben Goethes, in welchem ihn ganz allein sein Verhältniß zu Frau von Stein davon abhielt, Corona Schröter zu seiner Lebensgefährtin zu machen. Im Jahre 1790 wurde das neue Theater in Weimar eröffnet. Goethe übernahm die Leitung mit einer größeren Machtvollkommenheit, als sie je ein Theaterdirektor gehabt hat. Er beaufsichtigte die Proben und studirte die Schauspieler ein. Die öffentliche Meinung ignorirte er dabei völlig und war wie Schiller der Ansicht, das Theaterpublikum wolle determinirt sein. Das Weimarer Theaterpublikum ließ sich auch rücksichtslos behandeln, aber nicht für das begeistern, was ihm langweilig war; es fügte sich schweigend. Goethe duldete noch weniger einen Widerspruch der Schauspieler; sie mußten thun, was er vorschrieb; Widersetzlichkeit wurde empfindlich gestraft. Die Männer schickte Goethe auf die Wache, den Frauen gab er Stubenarrest und stellte ihnen Schildwachen vor die Thür. Bei den wirklichen Künstlern wandte er andere Mittel an; als Schauspieler Becker sich weigerte, die Rolle des ersten Jägers in Wallensteins Lager zu spielen, erklärte ihm Goethe, daß, wenn er die Rolle nicht übernehme, er selbst sie spielen würde — eine Drohung, die Becker alsbald umstimmte, da er wußte, daß Goethe der Mann war, einen solchen Plan auszuführen. Angelegentliche Sorge Schillers und Goethes war die Heranziehung classischer Stücke für die deutschen Bühnen. Goethe bearbeitete außer Voltaires Mahomet den Tankred, Schiller Shake-

speares Macbeth, Gozzis Turandot, den Parasiten und den Neffen als Onkel, der eignen Abneigung ungeachtet auch Racines Phädra, für die Bühne. Einsiedel brachte mit Gries' Beihilfe Calderons Leben ein Traum und eine purificirte Bearbeitung der Brüder von Terenz. Durch die Uebersetzung und Inscenirung von Macbeth hat Schiller unglaublich viel dazu beigetragen, Shakespeare auf der deutschen Bühne einzuführen und populär zu machen. Ein ganz außerordentliches Verdienst zur Würdigung und zum wahren Verständnisse des großen britischen Dramatikers erwarb sich aber, theils durch seine Mustervorlesungen über dramatische Kunst und Literatur, theils durch seine noch nicht übertroffene Meisterübersetzung der Shakespeare'schen Dramen A. W. von Schlegel, jener berühmte gelehrte Dichter, von dem Heinrich Heine als sein Zuhörer auf der Bonner Universität so erfüllt war, daß er von ihm schreibt: „je öfter ich zu Schlegel komme, desto mehr empfinde ich, welch ein großer Kopf er ist und daß man sagen kann:

„unsichtbare Grazien ihn umrauschen,
„um neue Anmuth von ihm zu ertauschen."

Nach Novalis Urtheil ist Schlegels Shakespeare unter den Uebersetzungen, was Goethes Wilhelm Meister unter den Romanen ist. Er nennt ihn einen trefflichen Canon für den wissenschaftlichen Beobachter und hält A. W. v. Schlegels deutschen Shakespeare für noch besser als den englischen. „So übersetzen wie Schlegel sei eben so gut dichten, als eigne Werke zu Stand zu bringen — und schwerer, seltener." Am 1. Oktober 1803 gab Goethe in A. W. v. Schlegels Uebersetzung Shakespeares Julius Cäsar mit aller Würde und Pracht, die das gewaltige Werk verdiente, welches in England nie unverkürzt und seit 50 Jahren gar nicht mehr gegeben worden, weil Garrick selbst einmal daran gescheitert war. Goethe hatte für die Schauspieler Stunden eingerichtet, die für die harmonische Ausbildung der älteren und für die rasche Einübung der jüngeren Künstler von großem Gewinne waren; mit Hilfe derselben hatte er junge Leute, die nie oder kaum auf dem Theater gewesen waren, wie Grüner, Pius Alex. Wolf u. A., dergestalt unterrichtet, daß sie im Cäsar einklingend auftreten konnten. Ohne diese Vorbereitung wäre die Vorstellung unmöglich gewesen. Er verschmähte aber auch keinen Kunstgriff, um die Sinne zu reizen und zu beschäftigen, er dehnte den Leichenzug weiter aus, als das Stück ihn forderte, und

schmückte ihn nach den Ueberlieferungen aus dem Alterthume mit blasenden Instrumenten, Lictoren, Fahnenträgern, mit verschiedenen Feretris, welche Burgen, Städte, Flüsse, Bilder der Vorfahren zum Schauen brachten, mit Freigelassenen, Klageweibern, Verwandten und dergleichen aus, so daß er hoffte, dadurch auch die rohere Masse heranzuziehen, bei Halbgebildeten dem Gehalte des Stückes mehr Eingang zu verschaffen und Gebildeten ein geneigtes Lächeln abzugewinnen. Schiller bekannte, daß er einen großen Eindruck mitgenommen, der für seinen Wilhelm Tell ihm von unschätzbarem Werthe sei. Goethe freute sich des gelungenen Werkes und gestand gern, daß er die Aufführung des Julius Cäsar auch in dem Sinne unternommen habe, um des Freundes wichtige Arbeit zu fördern. Während der Vorbereitungen zur Aufführung Turandots in Weimar versuchte Schiller sich an einer Bühnenbearbeitung von Goethes Iphigenie, richtete dann den Don Carlos für die Bühne ein, desgleichen auch Goethes Egmont und später Shakesspeares Othello in der Vossischen Uebersetzung. Die große Idee Schillers, aus der dramatischen Weltliteratur ein großes Repertoir der Weimarer Bühne zu bilden, wirkte bei Goethe auch nach Schillers Tode noch immer fort. Er studirte zu diesem Zwecke die in Uebersetzungen zugänglichen und brauchbaren wirklich bedeutenden Bühnenstücke des Auslandes und wurde dabei in die fremde Literatur immer tiefer hineingeführt, ohne aber die einheimische irgendwie zu übersehen. Ich kann nicht umhin, Ihnen hier zur Erheiterung eine Theateranekdote aus jener Zeit vorzutragen. Schiller, als er zuerst den Wallenstein auf die Weimarer Bühne bringen wollte, war gezwungen, eine kleine Rolle durch einen österreichischen Beihelfer spielen zu lassen. „Spielen Sie so gut, als Sie können" — sagte Schiller zu ihm, „namentlich aber lassen Sie mir keinen Fuß aus." — „Ei, wie werd' i" antwortete der Oesterreicher und blickte mit Sicherheit auf seine Beine. Als seine Scene nahte, wiederholte Schiller: „nur keinen Fuß lassen Sie aus." — „Eh laß i Allens aus", antwortete jener, „als meine Füß'", und trat nun derb darauf ein.

So stand die Bühne in Weimar eine Zeit lang einzig und unvergleichlich da. Nur darf man nicht annehmen, sie habe sich allein auf ein klassisches Repertoir beschränkt; im Gegentheil, sie konnte ohne die üblichen Zugstücke Ifflands, Kotzebues, Zschokkes u. A. ebensowenig bestehen, wie alle übrigen Bühnen Deutschlands

jetzt ohne Birch-Pfeiffer, Benedix, Nestroy und Genossen. Vor der Bühne sitzt nicht ein Publikum, das die dichterischen Blüthen kennen lernen und genießen will, sondern eins, dem die Schauspieler Spaß machen und die Langeweile vertreiben sollen, sei's mit Weinen, sei's mit Lachen.

Das Jahr 1802 sowohl wie die nächsten Jahre waren überaus reich an gediegenen Stücken, von denen die Schiller'schen unstreitig den tiefsten Eindruck bei der Menge und den Kennern zurückließen. Am 4. Juli 1804 fand in Berlin die erste Aufführung des „Wilhelm Tell" statt, der bis zu Ende des Monats achtmal wiederholt wurde. Der Einzug der verbündeten Heere in Paris wurde am 17. April 1814 durch eine Darstellung des „Wilhelm Tell" gefeiert. Wenige Monate vor der ersten Aufführung des Wilhelm Tell — Anfang Mai 1804 — war Schiller selbst zu einem dreiwöchentlichen Aufenthalte nach Berlin gekommen, dort den Vorstellungen einiger seiner Dramen beizuwohnen; Iffland brachte die Braut von Messina, die Jungfrau von Orleans und Wallensteins Tod — worin er erst den Octavio und dann auf Schillers besondern Wunsch den Wallenstein spielte — zu Ehren des großen Dichters zur Aufführung. Als Schiller zum erstenmal die Loge betrat, erhob sich die ganze Versammlung in einmüthiger Begeisterung, den Liebling des deutschen Volkes zu begrüßen. Auch das hohe Herrscherpaar bezeugte ihm die größte Theilnahme, und die Königin Luise hätte ihn gern an Berlin gefesselt gesehen, wenn die äußeren Umstände diesen Plan nicht vereitelt hätten. Am 9. Mai 1805 verschied unser größter deutscher Dramatiker in Weimar.

Mehr und mehr ließ nach Schillers Tod, Goethes thätige Theilnahme am Theater nach. 1813 wurde ihm der Hofmarschall von Edelingk als Mitglied der Theaterintendanz zur Seite gegeben, 1817 trat sein Sohn, August v. Goethe, mit in die Direktion. Die Schauspielerin Karoline Jagemann, als Frau v. Heygendorf in den Adelstand erhoben, auf den Einfluß Goethes eifersüchtig, benutzte bald eine Gelegenheit, ihm die obere Leitung des Theaters zu verleiden und ihn daraus zu verdrängen. Ein herumziehender Schauspieler Karsten gastirte mit einem Pudel als „Hund des Aubry" in dem bekannten Melodrama dieses Namens überall in Deutschland und entzückte das Publikum. Goethe trat einer solchen Entweihung der Bühne mit aller Entschiedenheit entgegen. Der Groß-

herzog aber, als großer Thierfreund auf die Künste des Pudels neugierig, ließ den Hund dennoch kommen. Goethe bat um die Erlaubniß, der Aufführung, welche das Heiligthum der Kunst entweihe, nicht beizuwohnen. Karl August verfügte darauf wie folgt: „aus den mir zugegangenen Aeußerungen habe ich die Ueberzeugung gewonnen, daß der Geheimerath v. Goethe wünscht, seinen Funktionen als Intendant enthoben zu sein, welches ich hiermit genehmige.“ Nach diesem Hergange blieb Goethe dem Theater fern und ließ sich durch keinerlei Bitten bestimmen, die Leitung der Bühne wieder zu übernehmen.

Ich habe in meinem Buche „William Shakespeare: Eine Studie über sein Leben und sein Dichten, besonders über seinen Einfluß auf alle späteren dramatischen Dichter und darstellenden Künstler“ im Näheren nachgewiesen, daß wir der Bekanntschaft mit Shakespeare bei Weitem das Meiste verdanken, was in der dramatischen Produktion Deutschlands gehaltvoll ist, daß die Kenntniß seiner Dramen zu einer Regeneration der deutschen dramatischen Poesie und unseres Theaters geführt hat und daß sie Goethes poetischer Geburtstag gewesen ist. Wohl ist es vor und nach Benedix hier und da Mode geworden, die Dichtungen Shakespeares als Ungeheuerlichkeiten und Curiositäten anzusehen. Nur die Bühnenvorsteher tragen die Schuld, wenn der Geschmack des Publikums durch die schale Kost, die sie ihm in seichten Novitäten vorsetzen, tief und immer tiefer herabgezogen wird. Wer den Einfluß kennt, den das Theater auf Geist und Sitte eines Volkes üben kann und wie eine auf das Gesammtleben der Nation zurückwirkende Bildung des Schönheitssinnes eine heilige Begeisterung für die höchsten Interessen des Daseins zu verbreiten in hohem Grade geeignet ist, dem muß diese Sache als eine hochwichtige erscheinen. Und wo fließt ein so unversiegbar reicher Quell der allervorzüglichsten, zugleich poetisch werthvollen und allen scenischen Anforderungen entsprechend leicht zu gestaltenden Dramen mehr wie in England bei Shakespeare und auch wie in Spanien bei Calderon, Lope de Vega und Augustino Moreto? Diese Schätze zu verbannen und auf den bildenden Einfluß zu verzichten, den, neben den Meisterdramen Schillers, Lessings, Goethes, Heinr. v. Kleists u. A., die Anschauung so großer, zunächst für die Darstellung, nicht für die Lectüre, berechneten Bühnenwerke auf

die Besserung des Theatergeschmacks mit Nothwendigkeit üben wird und muß, würde ein unberechenbares Versehen sein.

Von einer wirklichen Charakterdarstellung aber kann erst seit Einführung der Shakespeare'schen Dramen auf der deutschen Bühne die Rede sein. In meinem oben erwähnten Buche ist ausgeführt, wie der große britische Dramatiker ein neue Aera im Schaffen und Gestalten von Charakteren eingeschlagen hat, daß unsere Dichterheroen Goethe, Schiller, Lessing, Kleist u. A. auf diesem Weg ihm gefolgt, sowie daß von dieser Zeit an unsere dramatischen Künstler als eigentliche Charakterdarsteller hervorgetreten sind und darin eine hohe Stufe der Vollendung erreicht haben, welche zur Verherrlichung der darstellenden dramatischen Kunst gereicht. Fragen wir aber nach dem, was der Charakter, welcher die darstellende Kunst zur Anschauung bringt, in sich faßt, so ist es nicht der Umriß einer äußeren Persönlichkeit, noch das Auffallende einzelner Züge und Handlungen, nicht das Große und Edle, was zwar auch als Einzelnes seinen moralischen Werth haben kann, ohne auf ästhetischen Anspruch zu machen. Viel weniger wird das Interessante eines Gedankens, werden einzelne Funken von Witz oder Genie, das Lustige oder das Traurige als das Wesentliche gelten. Auch Neigungen und Leidenschaften, die schon weit tieferen Grund in der Seele voraussetzen, verrathen an sich, und so gehalten, daß sie nur als Entäußerungen einer erhöhten Thätigkeit erscheinen, nur die allgemeinen Gesetze, nach denen sie in Allen erwachen, steigen und sinken. Daß aber ein Mensch im Sinnen und Empfinden, im Wollen und Handeln ein in sich abgeschlossenes organisches Dasein, ein selbstständiges Ganzes offenbar werden lasse, und nicht allein als der Eine unter allen und als der immer Gleiche erfunden werde, sondern auch bewähre, wie er durch eine freie Seele die Natur bezwungen und in sich eine ganze Welt aufgenommen hat, wie also die Menschheit, welche nur den Gedanken begreift, in ihm zur Gestalt geworden ist und sich so eine Grund-Idee des Lebens ausspricht — dies ist es, was im Charakter zur Anschauung gebracht wird. In diesem Sinn haben Lessing, Gervinus, Börne, Gutzkow, Laube, Rötscher, Rellstab, Eduard Devrient und andere hervorragende Kunstrichter die Regeln und Grundsätze der Charakterdarstellung festgestellt und alle unsere großen Charakterdarsteller sie zur Anwendung gebracht.

Ein bedeutender und frappanter Charakterspieler war nach

Ed. Devrients Urtheil der Schauspieldirektor Friedrich Ludwig Schmidt, dessen höchst interessante Denkwürdigkeiten Hermann Uhde herausgegeben hat. Marr und Döring waren seine Schüler und er selbst ist der letzte Repräsentant der großen Schule eines Eckhoff, Iffland und Schröder gewesen. Die Familien Schröder und Devrient haben für die Charakterdarstellung auf der deutschen Bühne ausgezeichnete Künstler geliefert. Einer der genialsten Schauspieler in diesem Rollenfache war Ludwig Devrient, eine wunderbar organisirte dämonische Künstlernatur, bei der sich auch in der äußeren Erscheinung, in Gesichtsbildung und Organ das dämonische Element ausprägte. Das höchste Komische wie das höchste Tragische gelang ihm gleich-ausgezeichnet; viele Rollen hat er erst geschaffen; die Inspiration herrschte und bildete bei ihm mächtig; er ist die Norm für viele Shakespeare-Figuren geworden, für Shylock, Lear, Richard III., Mercutio und Falstaff. Leider hatte nächtlicher, durch Humor und Genialität gewürzter Verkehr mit geistesverwandten Freunden, wie Ernst Theodor Amadäus Hoffmann, in der bekannten Lutter-Wegener-Stube in Berlin ihm den Genuß starker geistiger Getränke im Uebermaße zum Bedürfniß' gemacht und frühzeitig seinen Körper zerrüttet. Als Heinrich Heine in Berlin studirte, fand auch er sich gern mit jener tollen, von Ludwig Devrient und Ernst Theodor Amadäus Hoffmann bei Lutter und Wegener gegründeten Gesellschaft zusammen, der auch der geniale Dichter Christian Grabbe angehörte. Das Beispiel und Vorbild Ludwig Devrients hatte die drei Söhne seines Bruders, eines Berliner Kaufmanns, gegen dessen Willen auf die Bühne gelockt, und die drei Neffen, Karl, Eduard und Emil Devrient haben ein Künstlertriumvirat gebildet, welches neue Lorbeeren um den Namen flocht, der schon durch den Oheim Ludwig ein für alle Zeiten geweihter geworden war. Karl, in erster Ehe verbunden mit der berühmten Künstlerin Wilhelmine Schröder-Devrient, einer Tochter der großen Tragödin Sophie Schröder, der bedeutendsten Darstellerin der Lady Macbeth, hatte sich dem älteren Charakterrollenfache mit Erfolg zugewandt, Emil dagegen dem jugendlichen. Kaum 18 Jahre alt, versuchte dieser sich schon auf dem Theater. Sein Oheim Ludwig, sein Bruder Karl und der bekannte Schauspieler und Direktor Klingemann waren seine Lehrer, denen er bei seinem herrlichen Organ' und glänzenden Talente bald alle Ehre machte, wenn auch

in seinen ersten Künstlerjahren dem jungen Schauspieler beinahe regelmäßig der Unstern passirte, daß er stecken blieb, weil ihn Fassung und Selbstvertrauen verließen. Erst in Leipzig unter Küstners Leitung wurde ihm ein größerer Wirkungskreis geboten. Dort lernte er auch seine Gattin, Doris Böhler aus Cassel, kennen und erreichte von Neuem eine hohe Stufe wahren bleibenden Künstlerruhmes. Ich selbst habe ihn in der Periode seines Glanzes hier in Frankfurt als Egmont, Hamlet, Romeo und Othello bewundert. Gutzkow rühmt an dem damals nahezu 50jährigen Künstler die Eleganz und Schönheit der äußeren Erscheinung, den Bau des Nackens, der Schultern, über allen Tadel erhaben. Noch nach weitern 10 Jahren, als sich Emil Devrient schon den 60en näherte, äußerte der berühmte Bildhauer Rietschel zu Gutzkow, während ihnen der Künstler beim Promeniren auf der Brühl'schen Terasse in Dresden begegnete: „ich hatte ihn gestern mit wahrer Wonne in Ihrer Bearbeitung des Coriolan gesehen. Er ist noch immer ein Modell zum Achill." Gutzkow rühmt an Emil Devrients Spiel das Stürmische, Siegesgewisse; er war ein ächter Künstler, der mit seltenen, schönen Naturmitteln eine harmonische Durchbildung vereinte und dessen ganze Erscheinung den Charakter schwungvoller Poesie und ritterlicher Anmuth in sich trug. Eduard Devrient, ebenfalls ein vortrefflicher Darsteller, hat bei seiner vielseitigen wissenschaftlichen Bildung, besonders auch durch seine Dramen und dramaturgischen Schriften sich allgemeine und wohlverdiente Anerkennung erworben. Berühmt ist seine Geschichte des deutschen Theaters. Zu den bedeutenderen Künstlern der Familie Devrients gehören auch noch Otto Devrient (Sohn Eduards) u. Friedrich (Sohn Karl Devrients). Eine weitere Künstlerfamilie, welche eine hervoragende Rolle in der Geschichte der deutschen Bühne einnimmt, sind die Löwe's: — Johann Karl Löwe und seine Frau, die um die Mitte des vorigen Jahrhunderts in Berlin unter Engel angestellt wurden. Ihr Sohn, Friedrich August Leopold Löwe, war Direktor einer herumziehenden Gesellschaft und zeichnete sich selbst als erster Tenorist und als Operncomponist aus. Ferdinand Löwe, Sohn des Letzteren, war ein berühmter Darsteller der ersten Heldenrollen im höheren Trauerspiele und seine Tochter, Sophie Löwe, für welche die Frankfurter Bühne die Stätte der Entfaltung ihrer bedeutenden Anlagen geworden ist, glänzte als Stern erster Größe durch ihre vollendete Gesangskunst.

Dr. Franz Ludwig Feodor Löwe, Ferdinands Bruder, unser sehr verehrter Stiftsgenosse und Meister, d. Z. in Stuttgart, erwarb sich den Ruf eines der besten Schauspieler der Gegenwart. Seine Darstellungsgabe zeugt sehr von schöpferischer Kraft, sein Vortrag ist voll Feuers und edlen Ausdruckes, seine Auffassung ebenso geistreich wie originell. Auch als Dichter der Frankfurter Lieder, der Venetianischen Sonette u. s. w. hat sich Feodor Löwe einen geachteten Namen erworben. In dankbarer Erinnerung der Zuhörer sind auch seine vollendet schönen Reden zum Schillerjubiläum (1859), zum Schillerfest in Stuttgart (1860) und zur Uhlandsfeier (1863) geblieben. Ludwig Löwe übertraf an großartigen Anlagen noch seine beiden Brüder Ferdinand und Feodor. Er ist in Rinteln geboren und war einst die Zierde des Casseler Theaters und zuletzt, bis zu seinem Tode — die des Hofburgtheaters in Wien, wo er auch die Stelle eines Regisseurs des Schauspiels bekleidete. Als Darsteller des Hamlet, Othello, Macbeth u. s. w., in welchen Rollen er seine angeborene Genialität zur Geltung brachte, gab er Meisterstücke vollendeter Kunst, sie zeugten von tiefem psychologischen Studium, von einer Kraft und Wahrheit, die überwältigend nur da zu wirken vermag, wo Charakterzüge dem fein beobachtenden Zuschauer vorgeführt werden, die der unmittelbaren Natur und dem innersten Seelenleben abgelauscht sind.

Bis zum Auftreten unserer Dichterheroen Lessing, Goethe, Schiller und der Einführung Shakespeares floß die deutsche dramatische Poesie in einem schläfrigen und stillen Strome, und wer entlang an seinen Ufern schritt, entdeckte keinen Punkt, worauf sein Blick verweilen mochte. Als aber wie eine Fortsetzung des Stromes erst in Sturm und Drang, dann in der höchsten Reife künstlerischer Vollendung jene Poesie entstand, die sich in ihrer genialen Werdelust in Cascaden von Fall zu Fall stürzte — da sah die erstaunte Welt die Fluth schäumen und sieden, hörte sie rauschen wie Sphärenmusik, tönend ihre Weisen zum Himmel senden und dann Bilder der Harmonie und Gestalten voll Kraft, Wahrheit, Schönheit und Anmuth vor der Seele des ergriffenen Zuschauers erstehen. Die Triumphe, welche die Dichter der classischen Dramen durch die Meisterwerke feierten, die ihr unsterblicher Genius schuf, hat die darstellende dramatische Kunst in gleicher Weise mitgefeiert. Die hervorragenden Künstler, deren wir seither erwähnten, haben es als

Ziel ihrer Auffassung und Darstellung verfolgt, sich ihrer ihnen angeborenen Persönlichkeit möglichst zu entäußern und sie den Intentionen des Dichters und ihrer Rolle so ganz und gar anzuschmiegen, daß der Zuschauer mit der Rolle den Träger derselben völlig an- und verwachsen glaube und zu der Ueberzeugung geführt werde, als sehe er nicht einen Darsteller, sondern die betreffende Gestalt der Dichtung selbst. Es ist aber die Schauspielkunst nicht blos reproduktive, sondern im höchsten Grad produktive, selbstständig schöpferische Kunst. Der ächte Schauspieler hat dem dramatischen Dichter nicht blos nachzutauchen in das Meer der menschlichen Gesinnungen und Leidenschaften, sondern er bringt auch etwas Neues, Erfüllendes und Ausführendes hervor. Auf diesem Höhepunkte der Kunst in der theatralischen Darstellung haben sich die großen Künstler von Eckhoff, Schröder, Iffland an gehalten, die wir seither besprochen haben. Ihnen schließen sich als würdige Nachfolger die Künstler der neuern und neuesten Zeit an, zu denen wir jetzt uns noch zu wenden haben. Ludwig Devrients Stelle in Berlin nahm nach ihm Karl Seydelmann ein, der im Gegensatze zu seinem berühmten Vorgänger die Kunst des scharf berechnenden Verstandes vertrat, unterstützt durch die eigenthümliche Gabe, die geistigen Resultate durch äußere Hilfsmittel zur Verwirklichung zu bringen. Seine Hauptrollen waren Shylock, Richard III., Lear, Ludwig XI., Cromwell u. s. w. Anerkennung fand er erst allmählig. Rötscher und Professor Eduard Gans gehörten zu seinen Bewunderern und Lobrednern. Für Seydelmanns künstlerische Individualität ist der Wahlspruch bezeichnend, den er unter sein Bildniß schrieb: „Alles Schöne ist schwer.“ Die Merkwürdigkeit seiner objektiven Schöpfungen charakterisirt er selbst am Besten mit seinen eignen Worten: „Ich habe einen wahren Appetit, die Nachtheile unserer lieben Natur ins Licht zu führen. Meine Rollen müssen stark den Teufel im Leibe haben oder den blanken Humor.“ Der Stoßseufzer aller seiner letzten Briefe war: „nur den Jago (in Shakespeare's Othello) möchte ich noch spielen.“ Und er starb, die Rolle noch auf den Lippen. Von ihm erzählt Gutzkow einen charakteristischen Zug: „Eins sah ich dem klugen Seydelmann ab, ein Talent, das mir zum erstenmal im Leben vorgekommen. Wie verbirgt ein gescheiter Kopf die Lücken seiner Bildung? Nie, ich beachtete es bald, erschien Seydelmann seinem schlesischen Landsmanne Wolfgang Menzel, der ihn bewunderte, im

Gespräch' unebenbürtig. Das war einem solchen Polyhistor gegenüber nichts Geringes. Wo Seydelmanns Wissen aufhörte, da gestand er diese Grenzen nicht etwa ein, sondern bewahrte ein eigenthümliches bedeutsames Schweigen, ein feines Lächeln umspielte seinen Mund. Man durfte bei ihm ein vollkommenes Einverständniß mit der Meinung des berühmten Literarhistorikers voraussetzen, der eben über die Doppelsterne oder über die Keilschriften sich ausgelassen hatte. Oft standen bedeutende Capacitäten im hitzigen Gefecht, Seydelmann hörte ruhig zu. Er schwieg, doch so, als hätte er den Ausschlag geben können."

Seydelmanns Nachfolger, Ludwig Dessoir, war bei der intensiven Glut seiner Leidenschaftlichkeit, bei seinem durchaus positiven dämonischen Naturell einer der geeignetsten Darsteller Shakespeare'scher Rollen. Die Ironie der Wehmuth, wie sie ein Hamlet, Othello, Lear äußern, brachte Dessoir, wie schwerlich ein Anderer, zur Geltung. Seine Hauptstärke bestand in der Darstellung des Seelenschmerzes und der aus ihm resultirenden Ausbrüche leidenschaftlichen Affects. Besonders wichtig war das von ihm mit Emil Devrient, Lina Fuhr und andern deutschen Schauspielern im Jahre 1853 veranstaltete Gastspiel in London. Seine Leistung als Othello wurde von Lewes, dem bekannten Biographen Goethes, enthusiastisch bewundert und in der von ihm redigirten Zeitschrift „The Leader“ über die Schöpfung Keans gestellt. In gleichem Sinne äußerte sich das Athenäum, welches Dessoir in der Rolle als Othello über Macready und Brooks setzte. Später verfaßte Lewes noch einmal bei seinem Aufenthalte in Berlin eine begeisterte Kritik über Dessoirs Richard III., welche die Spener'sche Zeitung in englischer Sprache veröffentlichte. Selten hat ein Schauspieler in gleicher Weise wie Dessoir durch die Tiefe und Folgerichtigkeit seiner Auffassung die Gebildeten befriedigt und die Menge durch das Ueberwältigende seiner voll und ganz aus dem Innern herausgegriffenen Schöpfungen hingerissen. Von den Berliner hervorragenden Künstlern sind noch Gustav Berndal, Theodor Döring MFDH. und Richard Kahle zu nennen. Berndals metallene, wohltönende Stimme ist der wunderbarsten Biegungen fähig und des ergreifendsten Eindrucks gewiß. Er ist Meister der gesammten dramatischen Technik, und über alle seine Schöpfungen ist ein Hauch poetischer Frische und Schönheit ausgegossen. Karl Moor, Götz, Percy (Heinrich IV.),

Macbeth, Oranien, Hamlet, Don Juan (viel Lärmen um nichts), Faust gehören zu seinen besten Rollen. Theodor Döring's — abermals eines Ehrengenossen und Meister des Freien Deutschen Hochstiftes — Name wird in der Geschichte der Schauspielkunst einen bleibenden hervorragenden Platz behaupten. Schon Seydelmann hielt Döring's ganze Art und Weise für eine ächt theatralische. Sein „Falstaff" ist einer jener „heitern Gäste" nach Goethes Neigung: „wer sich nicht selbst zum Besten haben kann, der ist gewiß nicht von den Besten." Kostbare Gestalten sind sein Dromio von Ephesus, sein Malvolio, sein Holzapfel (viel Lärmen um nichts). Als Lear versinnlicht er meisterhaft den allmählig entstehenden Wahnsinn. Ich habe den Altmeister Döring noch vor Kurzem in Berlin als Nathan in voller Kraft und Frische gesehen. Unter den jüngeren Künstlern der Berliner Hofbühne ragt Richard Kahle hervor, der bei seinem tiefen Studium, bei seiner wissenschaftlichen und künstlerischen Durchbildung, bei seiner geistvollen Auffassung, vor Allem aber durch seine reichen Mittel zu den größten Hoffnungen berechtigt. Da ist keine Spur von Pathos, Absichtlichlichkeit, Deklamation; Richard Kahle realisirt in seinen Schöpfungen glänzend den Ausspruch Rötschers: „je mehr ein Charakter nach der Seite der Allgemeinheit hin gravitirt, desto mehr hat der darstellende Künstler ihn nach der Seite der Naturwahrheit hin gravitiren zu lassen; d. h. ihn zu einem individuellen Menschen zu gestalten."

Unter den jugendlichen Künstlern der Gegenwart ist mit Emmerich Robert, einem der vortrefflichsten Darsteller des Hamlet, Egmont u. s. w. eine hervorragende, zu den glänzendsten Hoffnungen berechtigende mimische Kraft hervorgetreten; am Laube-Theater in Wien gebildet, hat dieser Künstler auf den Hofbühnen in Berlin, Darmstadt u. s. w. enthusiastische Erfolge erzielt.

Von den neuesten deutschen Charakterdarstellern sind noch weiter hervorzuheben die Künstler Genast, Anschütz, Hermann Hendrichs, Rott, Kirschner, Weidner, Davison, Barnay MFDH., Friedrich Haase, Possart MFDH., Dr. Herzfeld MFDH., Zademack u. s. w. und von den hervorragenden Künstlerinnen Caroline Bauer, Auguste Crelinger und ihre beiden Töchter Clara und Bertha Stich, Charlotte von Hagn, Charlotte Birch-Pfeiffer, Caroline Lindner, Julie Rettich, die Haitzinger-Neumann, ihre Tochter Luise Neumann, Frau Luise Ehrhardt, Frau Minona Frieb-Blumauer, Frau Johanna Jach-

mann-Wagner, Frau Marie Seebach, Frau Hedwig Niemann-Rabe, Clara Ziegler, Charlotte Wolter, Fanni Janauscheck u. A.

Auf der Bühne wollen wir Menschen vor uns sehen, lebendiges Fühlen, Denken und Handeln, das wir verstehen und das uns im Innersten bewegt. Den Gestalten der Dichtung muß man es anmerken, ob sie vom wirklichen Blute des Lebens getrunken, d. h. die Gedanken und Empfindungen in sich aufgenommen haben, welche die Zeit bewegen.

Aus der ersten Theaterperiode dieses Jahrhunderts sind als Träger des Geistes, der sich von der Schaubühne aus über die Nation verbreiten soll, in Deutschland besonders hervorzuheben: Schröder in Hamburg, Goethe und Schiller in Weimar, West (Schreivogel) in Wien, Ludwig Tieck in Dresden, Küstner in Leipzig, Iffland und Brühl in Berlin, Klingemann in Braunschweig, Julius Mosen MFDH. in Oldenburg; und aus der neuern Zeit: v. Hülsen in Berlin, von Dingelstedt in Wien, von Putlitz in Carlsruhe, Eduard Devrient, Friedr. von Bodenstedt MFDH., Heinrich Laube MFDH., der als artistischer Direktor des Burgtheaters in Wien und dann als Leiter des Leipziger Theaters beide Kunstanstalten auf eine hohe Stufe mustergiltiger Leistungsfähigkeit emporgehoben hat, sowie Rudolph Gottschall, dessen Leben und Schaffen als dramatischer Dichter, Literarhistoriker und Vorstand des Vereins dramatischer Autoren stets ein ehrenvolles und an Erfolgen reiches Ringen gewesen ist und der mit vollem Rechte auf das Ehrenzeugniß Anspruch machen darf, den Besten seiner Zeit genug gethan zu haben; endlich Freiherr von Loen MFDH. in Weimar, Otto Devrient jetzt in Mannheim und Ludwig Chronegk MFDH. in Meiningen.

Auch die „Provinzialcorrespondenz" stellt in einem höchst beachtungswerthen Artikel vom Jahre 1876 (in No. 36) „das Theater und die Kommunen" den Satz an die Spitze, daß der Bühne als einer nationalen und moralischen Anstalt die Stätte im neuen Deutschland erhalten bleiben müsse. Sie macht auf eine Denkschrift: „über das deutsche Theater und seine Zukunft" aufmerksam, worin der Verfasser zunächst und auf lange Zeiten hinaus die richtige Leitung der Hofbühnen als das wirksamste Gegengewicht gegen die Herabwürdigung der Kunst hinstelle. Für die deutschen Fürsten, denen die Bühne zum bei weitem größten Theil ihre reiche Entwickelung und Blüthe verdankt, ist es auch weiter und unter den

jetzigen Schwierigkeiten und Gefahren des deutschen Theaters eine Ehrensache, jene ihre verdienstvolle Stellung um so ernster zu bewahren und zu behüten. Es ist leicht für einen Fürsten, Männer von hervorragendem Talente um sich zu versammeln, aber nicht leicht für ihn, sie in solcher Weise festzuhalten, daß sie alle ihre Fähigkeiten entfalten und zum vernünftigen Genusse ihres Daseins gelangen können. Karl August von Weimar war der Fürst, der mit den ihm gegebenen Mitteln die größten Erfolge ins Werk setzte. „Er war immer vorschreitend", sagte Goethe zu Eckermann, „und was in der Zeit auf den Gebieten der Kunst und Wissenschaft irgend hervortrat, suchte er bei sich einheimisch zu machen. Als einen ihrer mächtigsten Förderer, Gönner und Beschützer verehrt in der Gegenwart die dramatische Kunst unter den deutschen Fürsten den Herzog Georg zu Sachsen-Meiningen. Er ist ein leuchtendes Vorbild in seinen großen Entwürfen und in seinem Wirken für die höchsten Ziele der Kunst, die ihm namentlich auf dramatischem Gebiete, als dem hochherzigen Schöpfer der Meininger Hofbühne, die reichsten Erfolge verdankt. Mit hoffnungsvollem Blicke sehen darum unsere dramatischen Künstler hin nach dem Hofe in Meiningen! — An den Staat tritt auch die Aufgabe heran, seinerseits für die Bühnen in den Provinzen helfend einzugreifen, soweit die betreffenden Kommunen und Kommunalverbände vorläufig nicht in der Lage sich befinden, aus eigenen Mitteln ein gutes Theater zu erhalten. Als Voraussetzung und Bedingung für irgend eine Hilfe aus Staatsfonds wird daran festzuhalten sein, daß Seitens der Kommunen selbst, aus öffentlichen Mitteln oder auf Grund freiwilliger Leistungen, den Verhältnissen entsprechende Opfer gebracht werden. Dem Staate ist neben der wirksamen Unterstützung der Bestrebungen von kommunaler Seite noch die Aufgabe zuzuweisen, durch gewisse allgemeine Einrichtungen, welche nur unter seiner Leitung gedeihen können, die Aufrechterhaltung einer höheren Richtung des Schauspielwesens überhaupt zu sichern.

Möchten für die deutschen Bühnen die Worte **Schillers** eine Wahrheit bleiben, die er in seinem Gedichte an Goethe richtete, als dieser Voltaires Mahomet auf das Weimarer Theater brachte:

„Einheim'scher Kunst sei dieser Schauplatz eigen,
„Hier werd' nicht fremden Götzen mehr gedient;

„Wir können muthig einen Lorbeer zeigen,
„Der auf dem deutschen Pindus selbst gegrünt;
„Selbst in der Künste Heiligthum zu steigen,
„Hat sich der deutsche Genius erkühnt,
„Und auf der Spur des Griechen und des Briten
„Ist er dem bessren Ruhme nachgeschritten.“

Die wahren Dramen der Zukunft werden die Schöpfungen unserer unvergänglichen Meister Goethe, Shakespeare, Schiller, Lessing, Kleist u. s. w. bleiben; sie haben die ihnen durch entgegengesetzte Zeitströmungen scheinbar bereitete Krise rascher überwunden, als man in manchen Kreisen anzunehmen geneigt war. Ihr Ruhm und ihre Bedeutung wird mit dem Fortgange der Zeiten immer gewaltiger anwachsen wie eine von den Alpen herunterrollende Schneelawine. An die bekannten Heine'schen Verse erinnernd, sagen wir hier:

Goethe, Shakespeare, Lessing, Schiller
Haben nie Credit begehrt,
Wollten keine Ovationen,
Keine Vorschuß-Lorbeerkronen.

Wir feiern heute den 127. Geburtstag Goethes in seinem Vaterhause. Unser Fest gilt dem deutschen Dichterfürsten, — lassen Sie uns zu Seinem Andenken jetzt einmüthig uns erheben, — Dessen Größe darin bestand, eine wahrhaftige Natur zu sein, Dessen Schaffen und Dichten an Hoheit der Seele, Dessen gewaltige, edle und geniale Persönlichkeit ein Bild von Größe gewährt, welches man nicht ohne tiefe Bewegung betrachten kann —

Dem die Götter gaben das reine Gemüth,
Wo die Welt sich, die ewige, spiegelt,
Der Alles gesehn, was auf Erden geschieht,
Und was uns die Zukunft versiegelt;
Der da saß in der Götter uráltestem Rath
Und behorchte der Dinge geheimste Saat.

(Schiller.)





Von demselben Verfasser sind erschienen:

1. **Die Reform des Gefängnißwesens in Deutschland**, von C. Fulda.
   Cassel, Verlag von A. Freyschmidt. 1872.

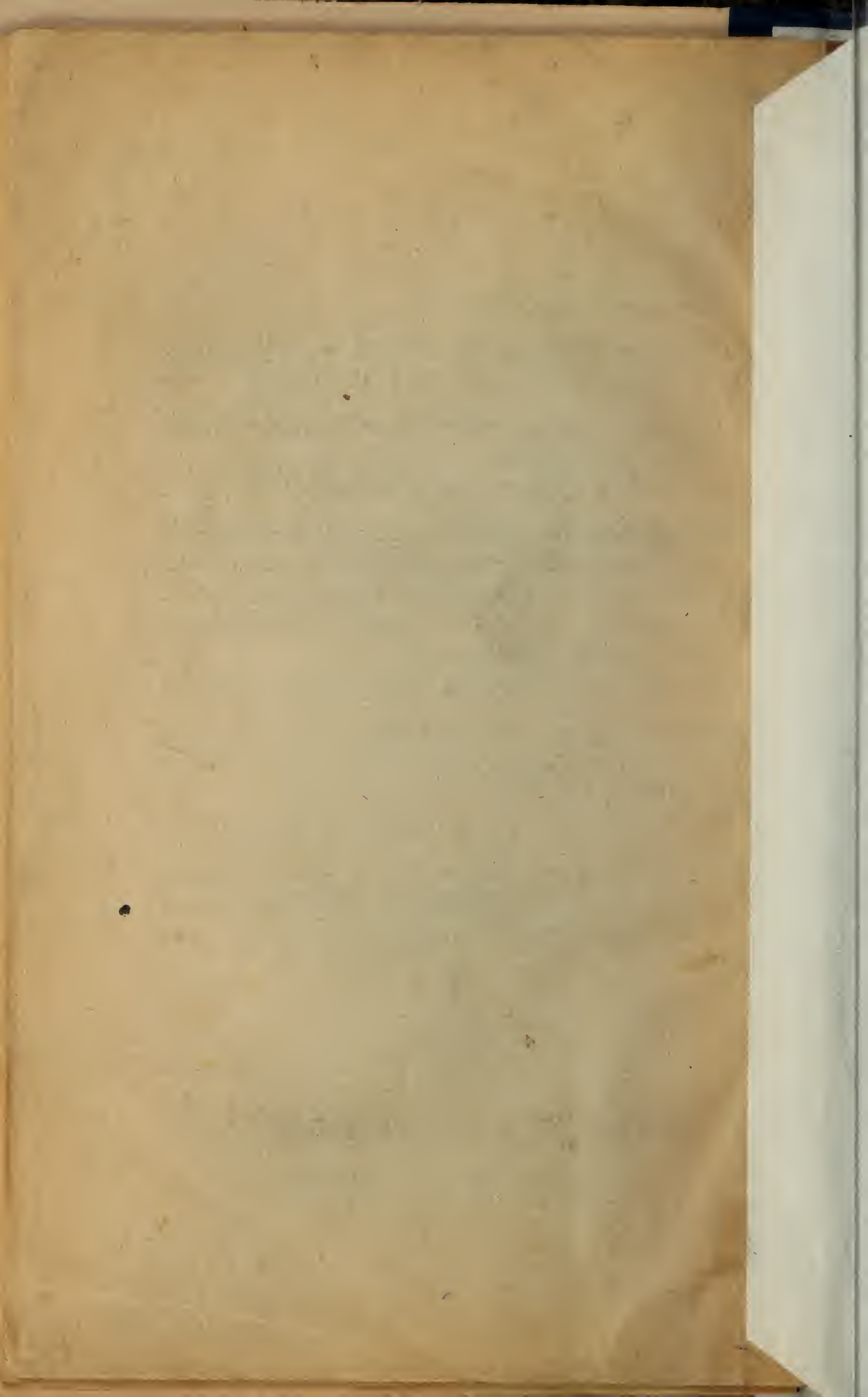
2. **Die Gefängnißverbesserung und der Strafvollzug für das deutsche Reich**, von C. Fulda.
   Cassel, Verlag von A. Freyschmidt. 1873.

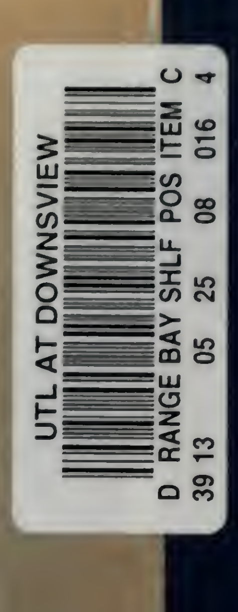
3. William Shakespeare, eine Studie über sein Leben und Dichten, besonders über seinen Einfluß auf alle spätern dramatischen Dichter und darstellenden Künstler. Ihrer Kaiserl. Königl. Hoheit der Frau Kronprinzessin von Preußen und des Deutschen Reichs zugeeignet.
   Marburg, Verlag von Oscar Ehrhardt. 1875.

4. **Hessische Zeiten und Hessische Persönlichkeiten aus den Jahren 1750—1831**, herausgegeben von Carl Fulda und Jacob Hoffmeister.
   Verlag von Oscar Ehrhardt. Marburg 1876.

5. **König Friedrich II. von Preußen und der ostfriesische Präsident Lantz.** Abdruck aus Westermanns Monatsheften und den ostfriesischen Monatsblättern für Geschichte. 1876.

Druck von Henning & Henrich in Frankfurt a. M.




UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 13 05 25 08 016 4